NOTICES HISTORIQUES

SUR UN TABLEAU INÉDIT

DE

RAFFAELLO SANZIO

DÉCRIT PAR PLUSIEURS HISTORIENS

AINSI QUE SUR LE DESSIN ET LA GRAVURE ENTIÈREMENT FINIE

PAR M. LE CHÉVALIER

T. ALOYSIO-JUVARA

PROFESSEUR ORDINAIRE DE GRAVURE À L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS
ACADÉMICIEN RÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DE NAPLES,
ET CORRÉSPONDANT DE CELLES DE FLORENCE, DE MESSINE, DE CATANE,
DE PÉROUSE, DE PARME, DE MODÈNE, DE MILAN, DE VENISE
ET DU PANTHÉON DE ROME, ETC.

Gravure demandée exprès à l'auteur par les Commissions Royales de Florence et de Naples pour la grande Exposition de Paris en 1867

NAPLES
IMPRIMERIE DE M. LOMBARDI
1867



NOTICES HISTORIQUES

[illegible]

DE

RAFFAELLO SANZIO

DÉCRIT PAR PLUSIEURS HISTORIENS

[illegible] LE DESSIN ET LA GRAVURE ENTIÈREMENT [illegible]

PAR M. LE CHEVALIER

T. ALOYSIO JUVARA

[illegible]

Ouvrage demandé exprès à l'auteur par les Commissions Royales de Florence et de Naples pour la grande Exposition de Paris en 1867

NAPLES
IMPRIMERIE DE [illegible]
1867

NOTICES HISTORIQUES

SUR UN TABLEAU INÉDIT

DE

RAFFAELLO SANZIO

DÉCRIT PAR PLUSIEURS HISTORIENS

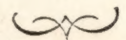
AINSI QUE SUR LE DESSIN ET LA GRAVURE ENTIÈREMENT FINIE

PAR M. LE CHÉVALIER

T. ALOYSIO-JUVARA

PROFESSEUR ORDINAIRE DE GRAVURE À L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS
ACADÉMICIEN RÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ ROYALE DE NAPLES,
ET CORRÉSPONDANT DE CELLES DE FLORENCE, DE MESSINE, DE CATANE,
DE PÉROUSE, DE PARME, DE MODÈNE, DE MILAN, DE VENISE
ET DU PANTHÉON DE ROME, ETC.

Gravure demandée exprès à l'auteur par les Commissions Royales de Florence et de Naples pour la grande Exposition de Paris en 1867



NAPLES
IMPRIMERIE DE M. LOMBARDI
1867

Peu de peintures célèbres ont subi autant d'étranges vicissitudes que celle du grand maître d'Urbin, que le professeur ordinaire du royal Institut de Naples M. **D'ALOYSIO** publie pour la première fois dans une gravure sur cuivre, longueur 65 centimètres, sur une largeur de 53. Nous allons brièvement en décrire l'histoire, nous appuyant sur les plus compétentes et illustres autorités dans l'art, dont nous reporterons textuellement quelques passages.

Voilà comme en parle l'historien italien **VASARI** dans sa *Vie de Raphaël:*

« Ce tableau fut commandé au grand peintre dans la même ville de Pérouse par les soeurs de saint Antoine; la table représente Nôtre Dame, et sur ses genoux, comme plût à ces simples et vénérables dames, l'enfant Jésus tout vêtu, et au coté de la Madone, saint Pierre, saint Paul, sainte Cécile et sainte Catherine; aux quelles ces deux saintes Vierges il sut donner les physionomies les plus belles et les plus douces, et une grâce de la chevelure qui fut une chose très rare à cette époque; et sur cette table, au milieu d'un rond, il depeignit un très beau Père Éternel et sur la *predella* de l'autel, trois histoires de petites figures, *Christ quand il fait sa prière dans le Jardin: quand Il porte la Croix,* où l'on remarque des beaux groupes de soldats qui l'entrainent; et *quand Il est mort, et repose sur les genoux de sa Mère*, ouvrage vraîment admirable, plein de dévotion et tenu en grande vénération par ces dames et qui a formé l'admiration de tous les peintres. »

PASSAVANT, le célèbre écrivain allemand, dans son livre *Raphaël d'Urbin et son père*, parle de ce tableau de cette manière. (Nous reportons textuellement la traduction française par M. PAUL LACROIX, édit. de Paris, 1860, 1r volume, page 71.)

« Après que Raphaël eût passé à Florence une partie des années 1504 et 1505, occupé soit à ses études, soit à ses tableaux, diverses commandes l'obligèrent de retourner à Pérouse. Il paraît qu'il y avait déjà commencé antérieurement un grand tableau d'autel pour les nonnes de saint Antoine de Padoue; car dans cette peinture on remarque des manières très-différentes: certaines figures, principalement le saint Pierre et le saint Paul, rappellent le *Couronnement de la Vierge;* les tons vigoureux de quelques draperies rappellent le *Sponsalizio;* tandis que sainte Catherine et sainte Dorothée montrent le nouveau style acquis à Florence. Selon Vasari, les nonnes avaient exigé que l'enfant Jésus qui donne la bénédiction au petit saint Jean Baptiste, fut vêtu.

« Le tableau principal, surmonté d'un panneau cintré ou lunette, avec le Père Éternel et deux anges, est actuellement au palais, à Naples.

« Cinq autres sujets composaient la predelle. Les trois plus grands représentaient le *Christ aux oliviers*, le *Portement de croix*, et la *Vierge ayant sur ses genoux le Christ mort;* les deux plus petits, saint François et saint Antoine de Padoue. Ils sont dispersés aujourd'hui dans différentes galeries d'Angleterre. » (1)

Le même auteur en fait aussi la description, que voici (vol. 2e de la traduct. LACROIX, page 27.)

« *Tableau principal sur bois, presque carrè. Figures deux tiers de nature* — La Vierge, assise sur un trône richement orné et élevé de quelques marches, tient l'enfant Jésus sur son genou droit; celui-ci porte un vêtement blanc, à ornements verts et rouges, avec un manteau violet. De la main droite il bénit le

(1) Deux de ces petits tableaux de la *predella* ont fait partie de l'Exhibition de Manchester. Voir *Trésors d'Art* par W. BURGER, p. 54. (*Note de l'éditeur*)

petit saint Jean, qui s'approche en adoration. Près du trône se tiennent débout sainte Catherine à gauche, vue de profil, et sainte Dorothée à droite, toutes deux ayant en main des palmes, symbole de leur martyre. Sur le devant se trouvent, d'un côté saint Pierre, et saint Paul de l'autre. On entrevoit un paysage qui forme le fond, de chaque côté du trône. Le ton de cette peinture est puissant et souvent brun dans les ombres; la carnation des femmes et des enfants est cependant très-claire. La tête du saint Pierre rappelle celle du même apôtre dans le tableau du *Couronnement de la Vierge;* celle de saint Paul est très-colorée, et brune dans les ombres. Le manteau bleu foncé de la Vierge est parsemé de points d'or dans le goût antique. En général, les bordures des vêtements sont très-richement ornementées à l'instar du Pinturicchio. La Vierge et l'Enfant, tous deux ravissants de douceur dans l'expression, tiennent encore à la première manière de Raphaël, tandis que les deux saintes trahissent déjà l'influence florentine, autant par la forme des têtes que par le mouvement des mains. Le ciel et le paysage sont d'un ton un peu noir, mais tempéré. » (2)

(2) Complétons, en note, la description des autres parties de ce célèbre tableau, nous servant des mêmes paroles de PASSAVANT.

« *Le tympan* — Il représente le Père Éternel vu a mi-corps, ayant le globe terrestre dans la main gauche, avec deux anges à ses côtés et au-dessus, dans le firmament, deux têtes de chérubins. Ce tableau, qui rentre bien plus dans la manière du Pérugin, est moins brun de ton que le tableau principal, avant lequel il a dû être terminé.

« En 1678, les religieuses vendirent ces deux peintures au comte Gio. Antonio Bigazzini, à Rome, moyennant deux mille scudi, et reçurent en outre une copie de l'un et de l'autre tableau pour leur maître-autel. (Voyez ANNIBALE MARIOTTI, *Lettere pittoriche Perugine* etc. Perugia 1788, in 8° pag. 126). Il a tiré ces renseignements des archives de Pérouse (*). Plus tard, ces tableaux entrèrent dans la galerie Colonna, et, à la fin du siècle dernier, ils devinrent la propriété du roi de Naples.

« Ils sont bien conservés, à cela près cependant que le tableau principal est fendu dans toute sa largeur, et qu'une des deux fentes traverse les trois têtes des femmes. Une gravure au trait de ces deux tableaux se trouve dans l'*Histoire de l'art par les*

(*) *Nous reporterons ensuite aussi ces informations authentiques, tirés de l'ouvrage de* MARIOTTI.

Même l'autre illustre historien de Raphaël **M. QUATREMÈRE DE QUINCY**, après avoir parlé de ce tableau en question, selon les indications et les notices de VASARI, déjà rapportées, continue ainsi :

monuments de SEROUX D'AGINCOURT, T. 2, lithogr. par Déluise, in fol. et par Ludwig Ritter, in fol.

« L'étude pour Dieu le Père, dessinée à la plume, d'après le modèle vivant, se trouve dans la collection Wicar, à Lille.

« *Peintures du gradin* — Il y avait cinq sujets que les réligieuses vendirent, antérieurement, à la reine Christine de Suède, en 1663, au prix de 601 écus romains. (Voyez MARIOTTI, *Lettere pitt. perug.* p. 195). Ils passèrent de la galerie Bracciano dans celle du duc d'Orléans et, quand cette dernière fut en majeure partie vendue à Londres, en 1798, ces tableaux se trouverent divisés entre plusieurs amateurs anglais.

A) *Le Christ sur le mont des Oliviers* — Près d'un tertre, le Christ, vu de profil, prie à genoux. Un ange descend vers lui et lui présente le calice de douleur. Tout près de lui, à ses côtés, sur le premier plan, dorment saint Jean et saint Jacques, et derrière le tertre, saint Pierre qu'on ne voit qu'à mi-corps. Ce tableau, qui est le plus faible des trois peintures du gradin, nous semble avoir été exécuté d'après un dessin de Raphaël, par un de ses camarades d'atelier. Il est, du reste, très-frotté et repeint. Vendu dans la galerie Bryan, pour 42 liv. sterl. en 1800. Samuel Rogers l'avait acheté de la succession de lord Eldin, à Edimbourg (*).

B) *Le Portement de Croix* — Deux cavaliers ouvrent le cortège. Derrière eux, le Christ chargé de sa croix, que le bourreau tire avec une corde, et accompagné de deux soldats. Joseph de Cyrène cherche à soulager le Sauveur du poids de la croix. À droite, la Vierge, qui s'évanouit, est secourue par trois saintes femmes et par saint Jean, qui la contemple avec douleur.

« C'est le plus beau des tableaux du gradin, et il est bien conservé. Ce tableau fut vendu dans la galerie Bryan à Londres, en 1798, pour 150 liv. sterl. à M. Hibbert. Le possesseur actuel est M. Ph. John Miles, à Leigh Court, près Bristol.

« Il existe dans la galerie Bridgewater, à Londres, un petit tableau, qui répresente la même figure du Christ portant sa croix, en vêtement violet, au milieu de deux pilastres ornés d'arabesques. Il est également attribué à Raphaël.

C) *Le Christ mort* — Il est couché sur les genoux de la Vierge ; saint Jean le soutient par dessous les bras, et Marie-Madeleine lui baise les pieds. — Aux deux côtés se tiennent debout Joseph d'Arimathie et saint Nicodème. Pour fond, un paysage avec trois arbres. C'est un beau tableau, clair, d'une grande finesse de dessin et d'un profond sentiment. L'arrangement général paraît emprunté au Pérugin. Vendu dans la galerie Bryan, à Londres, pour 60 liv. ster. il passa ensuite du cabinet de

(*) *Il appartient aujourd'hui à miss Burdett Courts, qui l'a acheté à la vente Rogers. (Voir* Trésors d'Art *etc. par* W. BURGER, *p. 52-53).* (Note de l'éditeur)

« Tous les fragments de cette belle réunion d'objets furent vendus successivement par les réligieuses; et les seules mémoires qu'on en retrouve près les historiens postérieurs consistent dans la recherche des contrats de vente ou du prix des divers morceaux vendus: et actuellement on ne saurait dire avec certitude ce qu'ils sont devenus. »

Bonnemaison dans celui du comte Karl von Richberg à Munich, et de chez ce dernier, dans la collection de Sir Thomas Lawrence, puis dans celle de M. M. A. Whyte, à Barrow Hill, près Ashborne, Derbyshire. Il est aujourd'hui dans la possession de M. H. Dawsen. Ce tableau est bien conservé.

« L'esquisse originale pour ce tableau se trouvait dans la Collection Crozart. *Catal. de Mariette, n.º 101.*

D) A) E) *Saint François et saint Antoine de Padoue* — Le premier, tourné à droite, tient un livre rouge et une croix, le second, tourné à gauche, tient un livre vert et une branche de lys. Le fond est bleu.

« Ces deux petits tableaux ne sont pas, sans doute, de la main de Raphaël, mais ils ont dû être exécutés sous sa direction par un de ses condisciples. Ils se trouvent aujourd'hui, sous les n.° 306 et 307, à Dulwich College; dans la galerie de tableaux que sir Francis Bourgeois légua à cet établissement.

« Nous croyons devoir citer ici deux anciens tableaux pour lesquels on s'est servi de la composition du tableau principal de l'autel des réligieuses du couvent de saint Antoine, et qui, pour cette raison, ont été attribués à Raphaël lui-même. Un de ces tableaux se trouve dans l'église saint Augustin à Pérouse, et représente la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus; saint Pierre et sainte Catherine, à gauche; saint Paul et sainte Lucie, à droite. On a seulement ajouté deux anges en prière dans les angles du haut. Sur la marche du trône on lit cette inscription: A. D. MCCCCCVIIII — K. A. S. J.

« C. F. von Rumohr, dans son ouvrage « Italienische Forschungen », v. III, p. 74, explique ainsi ces abréviations: KAL.. AVGVSTI. SANTIVS. INVENIT, et il pense que ce tableau, ébauché par Raphaël, qui l'aurait laissé inachevé, a pu être terminé par un autre peintre. C'est là une opinion que cet écrivain n'aurait jamais émise, s'il se fût rappelé que le tableau de l'église saint Augustin est, dans ses parties principales, absolument conforme à celui qui est à Naples. Ce tableau ne saurait donc être qu'une copie, avec quelques changements.

« Une autre peinture, dans laquelle la Vierge et l'enfant Jésus, de la composition de Raphaël, ont servi à représenter le *Mariage de Sainte Catherine*, représente, au lieu des saints qui se trouvent dans cette composition, saint Nicolas de Tolentino d'un côté, et deux évêques de l'autre. Il y a une Annonciation dans le cadre qui le surmonte. Ce tableau qui est dans l'église *Tutti Santi* à Città di Castello, ne peut être, comme le précédent, que l'ouvrage d'un faible imitateur de Raphaël, dans la manière péruginesque. »

Nous ajoutons à cela ce qu'en a écrit M. **ERNEST BRETON**, dans le tome 41 de la *nouvelle Biographie générale*, publiée par M. Didot à Paris: (art: *Raffaello Sanzio.*)

« Après avoir consacré à ces peintures, et à ses études d'après le Vinci et le Masaccio, études qui avaient sensiblement modifié sa manière, les derniers mois de 1504 et les premiers de 1505, Raphaël fut rappelé à Pérouse par d'autres travaux. Il paraît qu'il avait laissé inachevé dans cette ville un grand tableau d'autel, destiné aux réligieuses de saint Antoine de Padoue; car, dans cette peinture, aujourd'hui au palais de Naples, on remarque des différences frappantes entre les diverses parties. » « Certaines figures, dit Passavant, principalement le saint Pierre et le saint Paul, rappellent le *Couronnement de la Vierge;* les tons vigoureux de quelques draperies rappellent le *Sponsalizio*, tandis que sainte Catherine et sainte Dorothée montrent le nouveau style acquis à Florence.» « On doit donc regarder ce tableau comme signalant la transaction entre la première et la seconde manière de Raphaël, et à ce titre même, abstraction faite de sa valeur artistique, il est pour nous d'un grand intérêt. Le sujet principal, *La Vierge entre saint Pierre, saint Paul, sainte Catherine et sainte Dorothée* est surmonté d'une lunette représentant le *Père éternel entre deux anges.* À la partie inférieure du tableau étaient, suivant l'usage italien, cinq petits sujets formant ce qu'on appelait une *predella.* » (3)

Voilà maintenant des renseignements authentiques sur les premières vicissitudes de ce célèbre tableau, que nous transcrivons textuellement de **MARIOTTI** (*Lettere pittoriche perugine.* Perugia, 1788 — Dalle stampe Badueliane; page 125, lett. 5.)

Après avoir discouru dans le texte d'une peinture *à tempera* de Pietro della Francesca, maître du Pérugino, exécutée pour les réligieuses de saint Antoine à Pérouse, il continue ainsi, dans une note:

(3) Ils sont, dit-on, dispersés dans les diverses galeries d'Angleterre, et l'un d'eux, une *Piété,* appartenant à M. Dawson, a figuré à l'exposition de Manchester.
(*Note de l'Auteur.*)

« Ce tableau, décrit en détail par Vasari, se conserve dans le cloître du monastère, et c'est beaucoup si jusqu'à ce moment-ci il a pu éviter le sort des autres très-belles peintures probablement faites par Raphaël, pour ces mêmes réligieuses et qui étaient sur l'autel intérieur de leur choeur. On les peût voir décrites dans le Vasari et le Borghini (*Riposo*, *Libro III.*) et quelque connaissance de leur déstinée se rélève dans l'*Anthologie romaine* (t. 111 année 1776, page 123). On en est beaucoup mieux informé dans le contrat passé le 7 juin de 1663, stipulé par Jean Baptiste Baldozzi pour les mêmes réligieuses, par lequel elles vendirent à la reine Christine de Suède trois peintures de la *predella* de cet autel, et deux autres petits tableaux, tous travaux de Raphaël, pour le prix de 601 scudi, en laissant seulement une copie faite par un certain Claude Inglesi, peintre francais. Des dits morceaux, les trois scènes l'*Orazione nell' Orto*, *il Portar della Croce* et *Gesù morto* existent encore dans la Galérie du duc d'Orléans, et ont été gravées en cuivre. Quinze années après, les mêmes réligieuses jugèrent à propos de se défaire même du tableau principal, ouvrage sublime du même divin Raphaël, de la largeur de huit palmes, et autant de hauteur, où est representé la Vierge sur un trône, l'enfant Jésus dans ses bras, saint Jean près du trône, à droite saint Pierre Apôtre, et sainte Catherine; et à gauche, saint Paul et sainte Marguerite (le Vasari dit: sainte Cécile); et il y avait au dessus un autre tableau en arc avec un Père éternel et deux anges, et séraphins a l'entour. Le 8 janvier du 1678, les réligieuses vendirent même ces deux remarquables morceaux; et stipulèrent un contrat avec le comte I. A. Bigazzini, pour le prix de 2000 écus, se contentant d'en avoir une copie, que probablement le comte dut faire à Rome, où il demeurait. (*Istrum. Rog. Marci Ant. Fantajuti, sub dei 8 Januarii et 18 Junii 1678, in Archiv. pub.*) Monsigneur Bottari, dans les notes au Vasari, suppose que le grand tableau est allé en Espagne. »

Concluons la série de ces extraits par un article de **ANNA JAMESON** (4) publié sur l'*Athéneum* (de Londres), en date du 25 Août 1858. Nous commençons par le donner en original:

« That there should exist a picture by Raphael—a well-known, celebrated picture—of which the authenticity has never been even doubted—which has never yet been engraved, and which is familiar to few persons, except the curious in Art who may have visited Naples—is not this almost inconceivable? and yet it is quite true. This picture is in the Palace of the King of Naples, and is generally known as « the Naples Madonna », but more properly as « the Altar-piece painted for the Nuns of Sant' Antonio in Perugia ». I had the pleasure of seeing it but a short time ago, and it came upon me with such a freshness that I am tempted to share the pleasure with others.

« It *was* originally an altar-piece, consisting of seven separate parts, which might be read in connexion with each other, like the separate pages of a book. There was first the central pannel, containing the principal subject; then the Lunette, above; and, lastly, the Predella, in five compartments below. This *was* the original arrangement; but the parts have been dismembered and scattered in the usual tasteless manner. The central pannel and Lunette remaining in Naples, while the five portions of the Predella are dispersed in England.

« The story of the picture is otherwise interesting. It was ordered by the nuns for their church at Perugia, when Raphael was a mere youth, and begun in the same year in which he painted the famous « Sposalizio » of the Brera at Milan (1504). He was then not quite one and-twenty, and in the following year, after his first visit to Florence, it was completed; thus, on the conception and execution of this lovely picture, there is a mingling of the *naiveté*, delicacy, and deep religious sentiment of his early style,

(4) Cette femme célèbre a publié un grand nombre d' ouvrages, entr'autres: « Les Légendes sur les ordres monastiques, — sur les Madones — sur les Arts etc. »

La plupart illustrés de planches dessinées et gravées par elle-même, avec la plus rare intelligence artistique.

with that elegance and power which he had derived from his Florentine studies, and his friendship with Fra Bartolomeo. It existed untouched in the chapel for which it was painted till the year 1663, when the small pictures forming the *Predella* were taken asunder, and sold to an agent who was collecting for Queen Christina of Sweden; thus they passed, with others of her pictures, into the Orleans Gallery, and thence into England. The two principal compartments were sold a few years later (in 1678) to a collector at Rome, passed into the possession of Prince Colonna, and thence, it seems uncertain whether by gift or purchase, into the Palace of the King of Naples, where they have remained ever since. As the Palace is not remarkable for its gallery, nor open to the public without an especial permission, people who wish to see pictures are generally satisfied with the Museo Borbonico, and a certain doubtful Raphael which hangs up there: and as those who visit the Palace are hurried through the fine gilded saloons in the usual rapid and uncourteous manner, it happens that they bring away but a vague impression of this admirable and interesting picture. There exists up to this time no engraving or copy that I ever heard of, except a miserable small outline in D'Agincourt's work, to show the composition, which has been repeated on a very diminutive scale in Kugler's « Kandbook ». There is nothing uncommon in the central subject; but the grouping is most graceful and original. The Virgin, sustaining her divine Son, is seated on a splendid architectural throne, to which there is an ascent by several steps; on the highest step the little St. John, clothed in a tunic, approaches in an attitude of adoration: the Virgin with a most benign action inclines towards him, and puts her arm round him as if to encourage him and draw him towards the Saviour, who extends his little hand in benediction. It is impossible to conceive anything more lovely than the reciprocal sentiment in the Mother and the two Children, who, it must be observed, are both fully draped, as was usual in pictures painted for nunneries; and here the infant Christ, in addition to his white tunic, wears over it a kind

of regal mantle of purple and gold. On each side of the throne, and elevated on the steps, stand the two Christian Muses — St. Catherine with her book, and St. Cecilia with her garland of roses from Paradise (not. *St. Rosalia, certainly*, as is usually described, for *she* was not canonized till 1626 — nor St. Dorothea, for reasons I cannot give here at length), both these female heads are most lovely and dignified. In front, and lower down on each side, stand the majestic figures of St. Peter and St. Paul. In the Lunette above, the symbolic effigy of the *Padre Eterno* blesses the group beneath, while two adoring angels bend in worship. On the Predella, the centre represented the Pietà (it once belonged to Mrs. Whyte, of Barron Hill); on one side, the Prayer on the Mount of Olives, (the same which used to hang in Mr. Rogers's breakfast-room); on the other, the Procession to Calvary (now at Leigh Court). The figures of St. Francis and St. Antony of Padua, as patron Saints of the Order and the Convent, stood on each side; these are now at Dulwich, in a very bad condition. All these small compositions have been engraved; but of the important and beautiful central group there exists neither engraving nor copy. My anxiety to procure some transcript or memorial of any kind led, however, to an introduction which I shall always remember with pleasure. I was induced to visit the studio of Prof. Aloysio Juvara, the pupil and friend of Paolo Toschi (the famous engraver of Parma), and his chief assistant in producing those fine and finished engravings after Correggio which have excited such deserved admiration. Aloysio, I was told, had begun to engrave the Raphael by the King's permission; and on a visit I paid to his studio I found him at work on the copper-plate, already in a forward state, and exhibiting, in the proofs which were shown to me, such a truth and delicacy in the drawing, — such softness and exquisite modelling in the heads, — and so much of flowing grace, without weakness or indecision, and of firmness without hardness in the line,—that I was struck with admiration, and could think of only two modern engravings with which to compare it, as a work of Art:—the Blenheim «Ma-

donna », by Gruner, and the Dresden « Palma », by Steinla. Meantime, the Raphael makes progress, and I hope I may live to see it finished; until then, the engraved cycle of Raphael's works cannot be said to be complete. »

En voici la traduction:

« Il est presque inconcevable qu'il existe une peinture de Raphaël si connue et si renommée et dont l'autenticité n'a jamais été mise en doute jusqu'à présent, sans que personne ait entrepris de la graver. C'est cependant une vérité.

« Cette peinture, qui se trouve dans le palais du roi, est généralement connue sous le titre de la *Madonne de Naples*, mais surtout comme Tableau d'autel, peint pour le couvent des Réligieuses de *s. Antoine* à *Pérouse.*

« Il n'y a pas long-temps, que j'ai eu le plaisir de la voir; sa fraîcheur me causa une telle surprise, que je suis tentée de faire part aux amateurs, du plaisir que j'en ai ressenti.—C'était donc dans son origine un tableau d'autel, consistant en sept parties séparées qu'on pouvait réunir l'une à l'autre, comme sept pages d'un livre; il y a en premier lieu, la partie centrale renfermant le sujet principal, puis la lunette au dessus, et enfin au-dessous *la predella,* divisée en cinq compartiments; telle était sa disposition originale; mais ces parties ont été séparées l'une de l'autre et dispersées çà et là, comme le pratique ordinairement la sotte ignorance. La partie centrale et la lunette sont restées à Naples, tandis que les cinq parties qui composaient *la predella,* se trouvent dispersées en Angleterre.

« L'histoire de cette peinture est intéressante d'un autre côté— Elle fut ordonnée par les Réligieuses pour leur Église à Pérouse, lorsque Raphaël était encore tout jeune, et elle fut commencée dans l'année où il peignit le fameux *Mariage de Brera* (en 1504) à Milan; il n'avait pas même alors, atteint sa 21ème année; et après sa première visite à Florence, la peinture était terminée l'année suivante; par conséquent dans la conception, comme dans l'éxécution de cette magnifique peinture, on voit la simplicité,

la délicatesse et le sentiment profondément religieux régner dans son premier style, avec cette force et cette élégance qu'il retira des études qu'il avait faites à Florence, et de son amitié avec frà *Bartolomeo.*

« Le Tableau resta intact dans la chapelle pour laquelle il fut peint, jusqu'à l'an 1663, lorsque les petites peintures qui formaient *la predella*, furent détachées et vendues à un agent de la reine Christine de Suède. Lequel, par son ordre, allait de tous côtés recueillant des tableaux ; — ainsi ces peintures passèrent avec d'autres qu'elle possédait, dans la Galerie d'Orléans, et ensuite en Angleterre. — Les deux principaux compartiments vendus quelques années après (en 1668), à un marchand de tableaux à Rome, passèrent chez le Prince Colonna, et ensuite (on ignore si c'est à titre de cadeau ou d'achat), dans le palais du Roi de Naples, où ils sont toujours restés.

« Comme ce palais n'est pas bien considérable par sa Galerie artistique, et qu'il n'est ouvert au public, que sur une permission spéciale, ceux qui désirent voir des peintures peuvent généralement se satisfaire dans le Musée Bourbon où l'on trouve un certain ouvrage douteux de Raphaël. D'ailleurs, comme ceux qui vont visiter le palais sont presque entraînés d'une manière rapide et peu courtoise, à travers de grandes salles toutes resplendissantes d'or, il arrive qu'ils ne peuvent emporter avec eux qu'une impression vague de cette admirable et intéressante peinture. — Aucune gravure ou copie, que je sache, n'en a été faite jusqu'à ce jour, excepté une misérable petite esquisse dans l'ouvrage de d'Agincourt, pour en faire connaître la composition ; esquisse qui a été reproduite sur une bien moindre échelle, dans le *Manuel de Kugler ;* — Il n'y a rien de particulier dans le sujet du centre, mais le groupe qu'il présente est très gracieux et fort original. La Vierge dans l'attitude de soutenir son Divin fils, est assise sur un trône d'une brillante architecture, auquel on monte par plusieurs gradins ; sur le gradin plus élevé, le jeune saint Jean couvert d'une tunique, s'avance en attitude d'adoration, pendant que la Vierge, par le plus tendre mouvement, se baisse vers lui,

l'entoure de son bras, comme si elle voulait l'encourager et l'attirer vers le Sauveur, lequel lève sa petite main droite pour bénir.

« Il est impossible d'exécuter rien de plus gracieux que le sentiment réciproque qui se manifeste dans la Mère, et dans les petits enfants, qui (il faut aussi l'observer), sont tous deux entièrement couverts de draperies, comme on le pratiquait dans les peintures faites pour les cloîtres de religieuses; et ici l'enfant Jésus joint à sa blanche tunique, un manteau royal de pourpre et d'or. À chaque côté du trône, élevées sur les gradins, il y a les deux Muses chrétiennes, sainte Catherine, avec son livre, et sainte Cécile avec sa guirlande de roses de paradis (et non pas sainte Rosalie, comme on l'a dit ordinairement, dans les descriptions qu'on en a faites, parce que cette sainte ne fut canonisée qu'en 1626, ni sainte Dorothée pour des raisons que je ne puis détailler ici); ces deux têtes de femmes sont fort nobles, et fort gracieuses; vis-à-vis et plus bas, de chaque côte, s'élèvent les majestueuses figures de saint Pierre, et saint Paul.

« Au dessus, dans la lunette, la figure symbolique du Père Éternel bénissant le groupe qui est au dessous, pendant que deux anges s'inclinent humblement en acte de respect, et d'adoration dans la *predella;* le centre représentait la *Piété* (il appartenait dans un temps, à M. White de Barron Hill) sur un côté la *Prière sur la montagne des oliviers* (cette même peinture qu'on avait coûtume d'appendre dans le salon à déjeûner de M. Rogers) et de l'autre la *Procession au Calvaire* (à présent à Leigh Court). Les figures de saint François, et de saint Antoine de Padoue, comme saints protecteurs de l'ordre et du couvent, sont des deux côtés; il se trouve maintenant à Dulwich, en fort mauvais état. Toutes ces petites compositions ont été gravées, mais de l'important et agréable groupe central, il n'èxiste ni gravure, ni copie.

« Mon anxiété pour me procurer quelque copie ou souvenir de quelque genre que ce fût, me procura une connaissance dont je me rappellerai toujours avec plaisir.

« J'eus envie de voir l'étude du professeur Aloysio-Juvara, élève et ami de Toschi fameux graveur de Parme, et son premier col-

laborateur dans la publication de ces belles et parfaites gravures des ouvrages du Corrège, qui ont mérité à juste titre une admiration si grande.

« Aloysio, me dit-on, avait commencé avec la permission du roi, à graver le dit ouvrage de Raphaël, et dans une visite que je lui rendis, dans son étude, je le trouvai occupé à ce travail, déjà fort avancé, et j'aperçus dans les épreuves, qui me furent présentées, une telle vérité et délicatesse dans le dessin, un tel moëlleux et une telle perfection à modéler les têtes, et une si grande effusion de grâces sans faiblesse, ou indécision; tant de fermeté sans roideur dans les lignes, que je fus transportée d'admiration: je n'ai pu rencontrer que deux gravures modernes, avec lesquelles on puisse comparer celle-ci, comme oeuvre d'art, c'est-à-dire la *Madonne de Blenheim* de Gruner, et la *Palme* de Dresde de Steinla. (5)

« En attendant, le Raphaël s'avance et j'espère que je vivrai assez, pour le voir terminé; jusqu'à ce moment, on ne peut réputer complète la série des gravures sur les ouvrages de Raphaël. »

Une fois entrés dans le mérite de la gravure, et du dessin exécuté par M. Aloysio, nous ferons succéder au jugement donné par mad. JAMESON ceux d'autres non moins illustres hommes de lettres, qui jusqu'à ce jour en ont parlé. Nous choisissons parmi tant d'articles publiés sur ce sujet par des italiens et par des étrangers.

Voilà comme parle au sujet du dessin l'illustre estetique Ch. **BOZZELLI**, qui fut président général de l'Académie et Société royale de Naples.

Après avoir reporté sur cette peinture ce qu'en dit PASSAVANT, il poursuit ainsi: (*Sulla pubblica mostra di belle arti nella Primavera del* 1855, pag. 211.)

(5) Il eût été à désirerque cette remarquable dame eût établi un confront entre ce travail et la gravure de Longhi, représentant l'autre tableau du *Sponsalizio*, les deux têtes de femme étant dans les deux tableaux d'une extraordinare identité de forme de tête, de coiffure et de draperies, tellement frappants à faire croire qu'il s'est servi du même modèle.

« L'entreprise d'extraire un dessin de l'ouvrage d'un artiste, qui n'eut jamais d'égal dans les fastes du génie, était téméraire; cependant, animé de la conscience de ses propres forces, le chévalier Aloysio-Juvara l'entreprit avec persévérance et amour, et a su se surpasser lui-même en l'exécutant. Son mérite n'est pas seulement d'avoir conservé dans son travail la noblesse de pose et la force d'expression dans les figures des apôtres; caractère d'innocence et de candeur sublime de deux vierges; modestie, grâce et beauté incomparable aux trois dernières, de la Divine mère, des deux ingénus enfants, comme on observe si bien dans le tableau de Raphaël. Mais devant reduire à petites proportions un ouvrage qui occupe un espace d'environ 7 palmes décimales, il jugea à propos avec un sain jugement, de prolonger un peu la hauteur, et de lui donner la forme d'un rectangle, dans le but d'ajouter effet à la composition et imiter avec la plus grande diligence et efficacité les traits des personnages, avec toute la douceur et la précision de leurs contours et dans la gradation insensible de la lumière, s'apercevant en effet que de nos jours les teintes dans le tableau original obscurcies dans la partie lumineuse et rentrées dans celle plus obscure, rendaient moins vive l'intonation armonique et les ombres moins transparentes, de ce qu'elles devaient être dans l'état de fraîcheur. Dans son imitation il s'attacha à rappeler sur les figures cet effet de clair-obscur que le temps et l'altération inévitable des couleurs leur avait enlevé; et ajouta au complèxe quelques gracieuses variétés produites par l'artificieux jeu d'une lumière réanimée et de la forte illusion de la perspective aérienne. »

Ne sont pas moins flatteuses les paroles que l'illustre historien **CESAR CANTŬ** écrivait de Milan à d'Aloysio, dans une longue lettre pubbliée dans le mois de Novembre 1863, dans le journal: *La Borsa*:

« Je désire ardemment voir le tableau de Raphaël appartenant au roi de Naples, tableau si vanté par Vasari, par Passavant et d'autres, et cependant inédit; j'apprends que vous le gra-

vez en larges proportions. Et si ce fut une fortune pour vous de le faire, ce sera pour l'art une fortune d'acquérir un chef d'oeuvre de ce genre. Je désire venir le voir, et en même temps vous saluer, mon cher professeur, et avec vous cette superbe ville, qui si dans le passé a jété tant d'éclat, ne voudra pas certainement s'eclipser dans l'avenir. »

À ce jugement nous ajouterons celui du **MARQUIS GARGALLO** publié dans la Keepsake *La Sirena*, à Naples, en 1860 :

« Le morceau le plus achéve de l'exposition est le dessin de M. Aloysio, d'après Raphaël. On ne saurait imaginer rien de plus pur, de plus fini. C'est le beau dans toute son éblouissant splendeur. C'est le beau dans toute sa force, et parlant dans toute sa vérité. Là rien de tiraillé, rien de tourmenté, rien de saccadé— Tout est bien, tout est à sa place, rien ne fait tâche, quelque chose de céleste plane au dessus de cette page, on puise à la vue de ce miracle de l'art, de ces têtes divines un sentiment plein d'onction, une joie calme, sans mélange. On diroit que l'atmosphère est imprégnée d'un éclat plus doux, et que l'âme absorbée par la contemplation de ces lignes aussi belles que pures, n'est plus troublée par ces tressaillements douloureux qui se mêlent presque toujours à nos plaisirs: *medio de fonte leporum.* Comment expliquer en effet qu'en regardant des formes materielles on puisse remonter à une Source Divine, on puisse presque saisir ce mystère tout d'amour et de verité, qu'on appelle la sainte Famille? Lorsque le chef d'oeuvre du cabinet du Roi sera connu par la traduction qu'en fait le graveur, lorsqu'il sera à la portée de tout le monde par des milliers d'exemplaires, le nom d'Aloysio mis en contact avec l'oeuvre de Raphaël sera comme plongé dans ses rayons; il empruntera au grand maître une partie de sa gloire, en la rendant plus populaire. »

Outre cela, on doit citer les distinctions obtenues par l'auteur pour le simple dessin, de la part des Commissions artistiques, c'est à dire la décoration de l'Ordre de François I, accordée

pour l'Exposition de Naples de 1855, et ce qu'en imprimait le Conseil des Jurés dans l'Exposition Universelle de Florence, en 1861, (*Classe* XXIII, *Peinture* ec.); dans le Résumé sommaire sur les jugements émis par la Commission:

« À la quatrième session on n'a accordé aucun prix, parce que les ouvrages vraîment exceptionnelles de cette cathégorie étaient hors de concours, appartenant à des artistes jurés, comme ceux du chévalier Tommaso Aloysio-Juvara. »

Il faut ajouter encore quelques lignes extraites du Rapport de la Sous-Commission pour l'Exposition Universelle de Paris de 1867, où, après avoir parlé de la peinture et de la sculpture, continue à dire:

« Nous avons été heureux de trouver dans la gravure une œuvre nouvelle du professeur Aloysio-Juvara, *La Vierge de Naples* de Raphaël, ouvrage très remarquable, auquel il s'adonne depuis plusieurs années avec une ardeur et une persévérance égales à son génie, et que M. Aloysio à notre invitation a bien voulu exposer. »

Pour compléter maintenant les informations, soit sur le tableau original, soit sur la gravure de M. d'Aloysio, nous terminerons ces brèves pages par d'autres éclaircissements, qui ne seront point sans valeur.

Le prof. Aloysio, ayant obtenu du Roi la permission de détacher du mur le tableau, afin d'avoir plus de facilité pour en tirer le dessin, a su par une analyse détaillée vérifier avec soin les corrections faites par Raphaël à quatre de ses figures, c'est à dire: la Vierge, sainte Catherine, saint Pierre et saint Jean. Les corrections de sainte Catherine sont peu remarquables, parce qu'il s'agit d'avoir par un contour diminué la main droite, et d'avoir rendu plus curve la palme du martyre. Dans les mains de la Vierge on observe également deux corrections; le doigt médium de la main droite était d'abord un peu gros, et il a eté rendu plus gracieux, comme également le pouce de la main gau-

che était trop en déhors, et il a été plié sensiblement. De plus grande importance sont cependant les changements faits à la tête de saint Pierre; le mouvement primitif des mèches de cheveux des temples allait uniformément de droite à droite et de gauche à gauche, ce qui produisait une monotonie; par une heureuse idée, il donna une direction diverse aux cheveux de la gauche, ce qui a donné de l'expression à la tête et je ne sais quoi de fantastique et de mouvement bizarre, qui la fait tant remarquer. Les corrections les plus importantes ont été faites par Raphaël dans la partie inferieure de saint Jean, et comme avec un sain jugement observent des artistes distingués, d'avoir été obligé par l' abbesse degli Oddi, de vétir les deux enfants, nus d'abord; ce qui rendait un peu mesquines les jambes du saint Jean. Pour cette raison, Raphaël agrandit la jambe gauche en ajoutant la grosseur d'un contour aux malleolés, de deux contours aux pieds, et de trois contours à la jambe. Ces corrections au contour primitif, très ferme, même gravé dans la table (comme était le faire de Raphaël dans ses premiers tableaux) ont été indiqués dant la jambe avec des couleurs plus transparents. Certainement les artistes et l'art même ne peuvent être reconnaissants à ces simples et vénerables dames (comme dit Vasari) d'avoir fait vétir les deux enfants, qui, à juger par leurs têtes devaient avoir de très beaux corps; reportant la pensée à semblables créations de ce divin peintre, comme par exemple les tres-beaux enfants de la *Vierge à la Chaise*, de la *Belle Jardinière* et de tant d'autres.

Nous l'avons dit déjà, peu de peintures de Raphaël ont souffert de plus grandes vicissitudes que la présente. Nous en avons indiqué les premières; parlons maintenant des dernières.

Il est certain que ce tableau a été toujours tenu en très grande considération dans la famille des Bourbons; car lorsqu'en 1798 le roi Ferdinand I, fut obligé d'abandonner son palais de Naples pour se réfugier en Sicile, parmi de peu d'objets précieux qu'il porta avec lui, était ce tableau de Raphaël; et François II, de nos jours, en laissant Naples en Septembre 1860, or-

donnait de l'encaisser parmi le peu d'objets de prix qu'il embarqua avec lui, sur le vapeur espagnol *le Colombo*. Une autre Cour de l'Europe, l'Anglaise, demontra également un grand intérêt pour ce dit tableau. Les demarches officielles de cette Cour pour avoir une copie fidèle de cette précieuse peinture datent de l'époque où le Prince Albert, mari de la Reine d'Angleterre, conçut le projet de faire une collection complète de gravures, de dessins ou photographies de tous les ouvrages connus du divin Peintre; et dès 1849, il chargeait M. Grillet, photographe distingué, d'en faire la réproduction: mais par les teintes profondes et rentrées du tableau, la tentative ne réussit pas, et on en abandonna l'idée. Dernièrement, la même reine, considérant comme sacrés tous les désirs de son époux mort, prit la résolution de compléter cette précieuse collection, et fit imprimer un catalogue de toutes les réproductions raphaëlesques qui y manquaient, donnant les ordres à M. Ruland, sécrétaire de la bibliotéque du chateau de Windsor, pour qu'il se disposât à faire un voyage à cet objet. Venu en Italie et arrivé à Rome, il se présenta à l'ex-reine Marie Thérèse afin d'avoir une copie de ce tableau; mais cette princesse se réfusa, disant n'en avoir aucune connaissance, et en ayant demandé son fils, François II, il en reçut une semblable réponse. Ensuite M. Ruland, de Rome étant venu à Naples, ayant su que le professeur Aloysio gravait ce dit tableau, il se fit présenter par M. Fiorelli, directeur du Musée national, pour obtenir la permission d'en retirer une copie; mais l'artiste ne put le satisfaire, l'ouvrage étant encore inédit.

La célébrité de ce tableau est si repandue dans l'Allemagne après la publication de la *Vie de Raphaël* par PASSAVANT, imprimée à Leipsik, que M. Sheffer, professeur de gravure à Francfort, vint exprès à Naples en 1854, accompagné de son éditeur M. Osmund, pour en entreprendre la gravure. Mais sachant que M. Aloysio y travaillait déjà, et en ayant vu l'ouvrage dans l'atelier de l'artiste, alors il se détermina à choisir l'autre tableau de Raphaël, qui est celui qui appartenait au duc de Terranova, et qui maintenant est possédé par le Roi de Prusse.

À ce propos il faut ajouter que son auguste prédecesseur, S. M. Frédéric Guillaume avait, antérieurement à 1850, envoyé exprès à Naples un des peintres les plus distingués d'Allemagne pour faire une copie de cette *Madone*.

Nous ne pouvons abandonner notre sujet avant de faire sérieusement observer au lecteur la difficulté de ce grand art de la gravure, qui doit lutter toujours avec les nouvelles découvertes méchaniques de réproduction, qui éblouissent le publique vulgaire. À cet objet il convient, en parlant de la gravure de la *Madone de Naples*, de rapporter ce qu'un des premiers éditeurs français, M. Dusacq, disait en annonçant la publication d'un autre grand travail au burin par un des ses compatriotes (M. Thevenin):

« L'engouement du public pour les réproductions toujours si incomplètes et si peu durables de la photographie, a porté une terrible atteinte à ce bel art de la gravure. Le public ne s'en aperçoit point encore, parce que de grands artistes, formés avant l'avénement de la photographie, vivent encore et mettent au jour des œuvres depuis long-temps commencées. Mais les rangs de ces valeureux combattants s'éclaircissent chaque jour, et il ne s'en formera plus beaucoup de nouveaux, nous le craignons du moins. C'est un motif de plus pour applaudir aux efforts habiles de ceux qui, conservant la tradition des maîtres, tiennent encore avec honneur le burin qui a illustré les Albert Durer, les Marc-Antoine, les Edelink, etc. »

FIN.